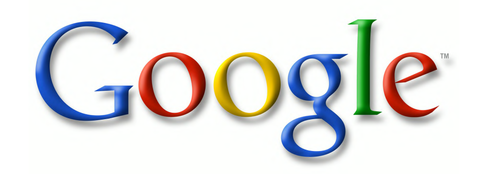




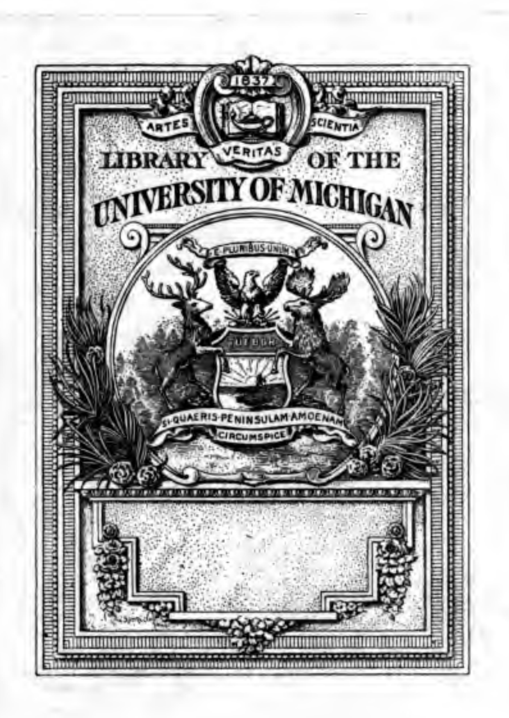
Der bleibende Wert des Laokoon.

Von

Professor Dr. C. Rethwisch,
Direktor des Königl. Kaiserin Augusta-Gymnasiums in Charlottenburg.

Zweite Auflage.

BERLIN.
Weidmannsche Buchhandlung
1907.



1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



Der bleibende Wert des Laokoon.

Von

Professor Dr. C. Rethwisch,
Direktor des Königl. Kaiserin Augusta-Gymnasiums in Charlottenburg.

Zweite Auflage.

BERLIN.
Weidmannsche Buchhandlung.
1907.

Herder nennt Lessings Laokoon „ein Werk, an welchem die drei Huldgöttinnen unter den menschlichen Wissenschaften, die Muse der Philosophie, der Poesie und der Kunst des Schönen, geschäftig gewesen.“ Wie ein „Lichtstrahl . . . durch düstere Wolken“ wirkte sein Erscheinen auf den jungen Goethe. Eine stattliche Laokoon-Literatur erwuchs im Lauf der Zeit und ist andauernd in weiterer Ausdehnung begriffen. Vorbeigehen durfte niemand an dem Werk, der mit Fragen sich beschäftigte, die dort ihre Behandlung gefunden haben. Seit mehr als einem Meuschenalter gehört der Laokoon zum eisernen Bestand der auf den höheren Schulen aller Länder deutscher Zunge gelesenen Schriftwerke.

In der Wertschätzung des Laokoon sind noch jetzt zwei voneinander abweichende Richtungen zu unterscheiden, die sich von Winckelmann einer- und von Herder andererseits herleiten. Winckelmann, der Kunstkenner nnd -Kritiker, beurteilte die Lessingsche Schrift vornehmlich nach den in ihr niedergelegten Anschauuugen über die bildende Kunst und gewann keine sonderlich hohe Meinung davon. Herder, der Dichter und literarische Kritiker, durchschaute es zuerst, daß man Lessings leitenden Gesichtspunkt ganz verfehle, wenn man seine Ausführungen über die bildende Kunst für etwas anderes nehme, als für ein Nebenwerk, dessen er für seinen Hauptzweck, die Klarlegung des Wesens der Dichtkunst, nicht entraten konnte. So sagt Herder mit vollem Recht: „Dem falschen poetischen Geschmack entgegenzureden, die Grenzen zweier Künste zu bestimmen, damit die eine der anderen nicht vorgreifen, vorarbeiten, zu nahe treten wolle: das ist sein Zweck. Was er auf diesem Wege von dem Innern der Kunst findet, freilich nimmt er's auf, aber mir noch immer Lessing, der poetische Kunstrichter, der sich selbst Dichter fühlt.“ Wie hat man dies überhaupt nur jemals verkennen können,

angesichts der so deutlichen und bestimmten Äußerung Lessings in seiner Vorrede: „Bald zwingen sie die Poesie in die engern Schranken der Malerei; bald lassen sie die Malerei die ganze weite Sphäre der Poesie füllen.“ Dieser Verkehrtheit wollte er als Anwalt der Dichtung entgegentreten. Bestimmte ihn auch zunächst hierzu ein ästhetisch-kritisches Interesse, so erkennt man doch zugleich seine Absicht, gegen die Weichlichkeit seines Zeitalters anzukämpfen, das mehr Gefallen fand an dem sanft durch die Sinne in die Seele fließenden Reiz der Musik, der Malerei und der Bildnerei, und das die geistige Anspannung scheute, ohne die es keinen Genuß einer Dichtung, am wenigsten eines ernsten Epos und Dramas gibt. Die Dichtung ist keine Dienerin unter den anderen Künsten, sie ist zu einer freien und mächtigen Herrin geboren, das Drama gibt ihr den Anspruch auf den Ehrenplatz; das ist der Text zum Laokoon Dementsprechend ist auch seine Einwirkung auf die nachfolgende Dichtung stark zu spüren, von einer solchen auf die Kunst aber weniger zu merken.

Es soll im folgenden eine Betrachtung der den Laokoon in seinen drei Teilen durchziehenden Hauptgedankenreihe unternommen werden, um so das Ganze auf seinen bleibenden Wert zu prüfen. Hierbei wird die in Kürschners Deutscher National-Literatur Band 69 erschienene kleinere Ausgabe des Laokoon von H. Blümner zugrunde gelegt.

Prüfung des Gedankenganges im Laokoon.

Erster Teil.

I.

Lessing will nachweisen, daß der Ausdruck einer großen Seele die Ursache nicht sein kann, warum der Künstler Laokoon nicht schreien lasse.

Schreien beim körperlichen Schmerz sei nach griechischer Denkungsart mit einer großen Seele verträglich. Der Beweis hierfür wird dem Verhalten der homerischen Krieger, sowie des Philoktet und des Herakles in den sophokleischen Dramen ent-

lehnt. Als Beispiele homerischer Krieger werden Ares und Aphrodite angeführt. Beides sind aber keine Kriegertypen. Er, der Kriegsgott, brüllt auch nicht auf, vornehmlich der schmerzenden Wunde wegen, sondern weil er alles gewaltig tut und von Wut erfüllt darüber, daß er von einem Sterblichen getroffen ist; und sie, die Liebesgöttin, bekundet mit dem Schreien die Empfindlichkeit ihrer weiblichen Natur und die Weichlichkeit ihrer persönlichen Eigenart. Die ersten Helden Homers, die trojanischen sowohl wie die achäischen, schreien niemals, wenn sie auch noch so schwer verwundet werden. Homer kennzeichnet vielmehr den Grad der Mannhaftigkeit seiner Krieger gerade durch ihre größere oder geringere Fähigkeit, körperliche Schmerzempfindungen zu verhalten. Das hat schon Herder erkannt. Richtig ist dagegen, daß Philoktet und Herakles, schmerzüberwältigt, in markerschütternde Wehklagen ausbrechen, In diesen beiden Fällen ist jedoch das Leiden ein außergewöhnlich schweres, durch übernatürliche Ursachen herbeigeführtes.

Bei seelischen Schmerzen, insbesondere bei der Trauer um teure Tote, laut zu jammern und Tränen zu vergießen, hielten die Achäer und die stets von Homer als ihnen gleichwertig angesehenen Trojaner nicht für unrühmlich, ebensowenig aber auch, wie das Zeugnis des Nibelungenliedes beweist, die alten deutschen Helden.

Das Ergebnis ist also: Laokoon in seiner über die Maßen furchtbaren körperlichen und seelischen Qual hätte in einem starken Aufschrei sich Luft machen dürfen, ohne bei seiner Umgebung Unmut darüber zu erregen.

Damit ist nun aber Winckelmann nicht widerlegt, denn er hat eine gegenteilige Behauptung gar nicht aufgestellt. Sein Gegenstand ist nur die Kunst, und seine Ausführungen beziehen sich lediglich auf den Kunstwert der Laokoongruppe. Zum Wesen des höchsten Schönen gehört aber nach Winckelmanns Grundanschauung eine Vollkommenheit des seelischen Gehalts, dargestellt in der ihm vollkommen gemäßen Form. Von diesem seelischen Gehalt in der Hauptgestalt der Laokoongruppe ist ihm der heldenmütige Widerstand gegen den Schmerz ein Hauptbestandteil. In seiner Geschichte der Kunst äußert sich

Winckelmann so: auf das Haupt des Laokoon sei der größte Schmerz übertragen, „welchen der alte Künstler mit dem Wohlstande und mit der Schönheit der Figur, da beides hier herrschen sollte, abgewogen hat“. Philoktet wird an unserer Stelle von Winckelmann zum Vergleich herangezogen, weil er mit Laokoon die Gemütsstärke im Unglück teilt, nicht aber weil er seinen Schmerzen einen ebenso gemäßigten Ausdruck leihe.

Lessing selbst erkennt es (VI) als einen Vorzug der Gruppe an, daß in ihrem Helden „die Idee von männlichem Anstande und großmütiger Geduld, welche aus dieser Verbindung des Schmerzes und der Schönheit entspringt“, zu einem so ergreifenden Ausdruck gebracht worden ist. Gleicherweise läuft seine Charakteristik Philoktets darauf hinaus, daß wir bei ihm trotz seiner Schmerzensausbrüche einem „Felsen von einem Manne“ gegenüberstehen. Es entschwindet also der Gegensatz, der Lessing vorschwebte, als er seinen Widerspruch gegen Winckelmann wegen der Beurteilung Philoktets und der Laokoongruppe erhob. Beide erkennen in dem Philoktet des Dichters und dem Laokoon des Künstlers den bewundernswerten Helden, der als solcher dargestellt werden sollte.

Das abschließende Urteil hat nach alledem zu lauten: allerdings ist ein Schmerzensausbruch unter Umständen mit einer großen Seele vereinbar, wie Lessing behauptet und Winckelmann nirgends bestreitet, aber will der Bildhauer einen Helden darstellen, der Schmerzen zu erdulden hat, so darf er ihn nicht heftig aufschreien lassen, wie Winckelmann richtig empfand und Lessing selbst es an späterer Stelle auch als seine eigene Meinung ausspricht.

II.

„Ich wollte bloß festsetzen, daß bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sei.“

Lessing will diese Behauptung im Gegensatz dazu verstanden wissen, daß man in neuerer Zeit „Wahrheit und Ausdruck“ zum ersten Gesetz der Kunst gemacht habe. Kunstgeschichtlich läßt sich diese Unterscheidung nicht aufrecht erhalten. Je mehr von der Kunst der Alten bekannt geworden

ist, um so vollständiger hat sich ergeben, daß die allerverschiedensten Stilgattungen, von der idealsten bis zur realsten herab, von ihnen gepflegt worden sind. Und ebenso ist es in der neueren Kunst. Auf Lessings Anschauung ist es von Einfluß gewesen, daß er von der Kunst der Alten hauptsächlich nur Bildwerke hohen Stils kennen gelernt, und daß er bei der neuzeitlichen Kunst von seinem Aufenthalt in den Niederlanden her zumeist an die dortige Malerei zu denken pflegte. Überhaupt macht er bei seinen Aufstellungen wenig Unterschied zwischen Bildnerei und Malerei.

Daß die in II im induktiven Teile des Beweisganges aufgeführten Belege — das Witzwort eines Epigrammatikers, Pauson und Pyreicus, das Gesetz der Thebaner, die ikonischen Statuen zu Olympia usw. — keine genügende Beweiskraft besitzen, ist längst erwiesen. Nicht besser steht es, wie ebenfalls als ausgemacht gelten darf, mit den einzelnen Beispielen im deduktiven Teil — Furien, Timanthes' Opferung der Iphigenie, besiegte Barbaren in Todesfurcht. Und dennoch behält Lessing für den wesentlichen Kern seiner Behauptung Recht. Sind auch die Griechen wie die Neueren nicht vor den stärksten Ausdrucksformen in der Kunst zurückgeschreckt, so haben sich doch bei beiden die Künstler in den Werken idealen Stils der Formenschönheit zuliebe Beschränkungen im Ausdruck auferlegt. Und dies trifft auch auf Laokoon zu.

III.

Die Ausführungen hier beruhen auf der unbestreitbaren Tatsache, daß die Kunst in ihren Darstellungen im Gegensatz zur Dichtung an einen einzigen Augenblick gebunden ist.

Ebenso unanfechtbar bleibt die Schlußfolgerung, daß dieser einzige Augenblick nicht fruchtbar genug gewählt werden kann, und die Erläuterung hierzu: dasjenige allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt.

Dagegen ist die nachfolgende Erklärung Lessings, kein Augenblick sei weniger fruchtbar für die Einbildungskraft als die höchste Staffel eines Affekts, nicht haltbar. Nach Winckelmann ist Laokoon „eine Statue im höchsten Schmerz", und

nicht anders urteilt Goethe, der ein höchstes Pathetisches in dem mit Schrecken erfüllenden Leidensausdruck des Vaters erblickte. Nötigte uns unsere Phantasie wirklich, wie Lessing meint, ihn hiernach gleich tot zu sehen, so könnte er Recht behalten. Der nächstfolgende Moment ist aber nicht der lösende Zustand des Totseins, sondern das erschütternde Herantreten des Sterbens. Vor diesem Schnitt, der Leib und Seele trennt, bangt die Phantasie, wie der Kranke vor dem Messer in der Hand des Arztes. Nichts Aufregenderes für die Phantasie in der Wirklichkeit und im Bilde, als ein Bergbesteiger, der über dem gähnenden Abgrund auf schmalem Felsgrat ausgleitet, ein taumelndes Kind am steilen Uferrand eines Stromes, die mit den Wogen kämpfende Mannschaft eines sinkenden Schiffes.

Wenn Lessing das „Transitorische“ von der Wiedergabe durch die Kunst ausschließt, so ruht dies auf einem durchaus richtigen Grundgedanken, der sich jedoch unter zu scharfer Zuspitzung etwas verbogen hat. Sicherlich ist dasjenige, was so plötzlich ausbricht und so plötzlich wieder verschwindet, daß man es in der Wirklichkeit nicht sehen kann, auch in der Kunst nicht darstellbar. Die Luft durchsausende Gewehrkugeln gibts für Camphausen und Bleibtreu nicht. Alles dagegen, was auch nur einer Momentaufnahme durch das Auge standhält, kann der Künstler gebrauchen. Laokoon ist nach Goethe „ein fixierter Blitz“. Alles Leben ist Bewegung, wie die Welle wechselt das Mienenspiel. Der Mensch könnte nicht Gegenstand der Kunst bleiben, wenn sie nicht den flüchtigen Augenblick zu erhaschen und ihm Dauer zu verleihen vermöchte. Nein, obwohl Lessings Worte buchstäblich genommen alles von der Kunst auszuschließen scheinen, was in der Wirklichkeit nur einen Augenblick währt, in Wahrheit ist dies seine Meinung nicht. Nicht alles, was plötzlich ausbricht und plötzlich verschwindet, muß ausgeschlossen bleiben, sondern dasjenige, welches nur einen Augenblick das sein kann, was es ist, insofern diese Erscheinungsform eine außergewöhnliche und vorübergehende, eine von dem bleibenden charakteristischen Wesen einer Person oder einer Sache nur für den Augenblick abweichende und in diesem Sinne transitorische ist. Man stellt im Porträt einen berühmten

Feldherrn nicht mit einer dicken Backe und einem Tuch um den Kopf dar, oder einen Philosophen in heiterster Weinlaune, ein malerisch gelegenes Schloß nicht mit einem Gerüst, wenn es gerade abgeputzt wird. Undarstellbar ist also der einzelne Augenblick, nicht als Gegensatz zu einer etwas längeren Zeit, sondern als Gegensatz genommen zur gesamten übrigen Zeit, als kurze Ausnahme von der sonstigen regelmäßigen Art des Erscheinens.

Lessings eigene Beispiele und hinzugefügten Bemerkungen sprechen für diese Auffassung vom Transitorischen. Ganz unphilosophisch geckenhaft müsse der ewig lachende La Mettrie, ganz unheldenmäßig weibisch ein ewig schreiender Laokoon sich ausnehmen, denn lacht ein Philosoph auch einmal, so lacht er doch nicht immer, und schreit ein Held auch einmal, so schreit er doch nicht immer. Der richtige Sachverhalt schimmert hier bei Lessing noch durch, er hat sich ihm nur infolge der ihn selbst irreführenden Begriffsbestimmung des Transitorischen verschleiert, woher er zu der gezwungenen Auslegung gelangte: ein Unwille entstehe hier beim Beschauer, wenn er in längerer Betrachtung davor verweile. Timomachus' beide Gemälde, die Kindesmörderin Medea und der rasende Ajax, bilden ebenfalls Belege dafür, daß derjenige Augenblick für die Kunst der fruchtbarste ist, der am tiefsten den Beschauer ergreift, gleichviel welcher Staffel in der zu- oder abnehmenden Erregung der dargestellten Personen er angehört, und daß vom Künstler eine Auffassung vermieden ist, die in Medea nichts mehr von der Mutter, in Ajax nichts mehr vom Helden erkennen ließe, und darum als etwas Transitorisches, d. h. Absonderliches und hier geradezu Ungeheuerliches, verworfen werden müßte. Liest man, was Lessing über diese beiden Gemälde sagt, ohne durch seine vorausgeschickten Begriffsbestimmungen voreingenommen zu sein, so leiten diese Ausführungen selbst auf den wahren Sinn des Transitorischen hin.

IV.

In diesem Abschnitt finden wir Lessing ganz auf seinem eigensten Gebiete, dem der Dichtung. Seine Erläuterungen zu

Sophokles' Philoktet behalten, trotz der von Herder dagegen erhobenen Einwendungen, ihren ungeschmälerten Wert. Herder nimmt irrigerweise an, Lessing mache „die Idee des körperlichen Schmerzes zur Hauptidee des Stückes", und wendet sich nun dagegen, daß dies die Hauptidee sein könne.

Ebensogut könnte man behaupten, Lessing erblicke auch in den von ihm zum Vergleich für die Klagen des Helden herangezogenen Trachinerinnen die nämliche Hauptidee, was dann soviel hieße, als Sophokles habe zweien seiner Stücke, oder mit seinem Laokoon etwa gar dreien ebendieselbe Hauptidee zugrunde gelegt. Was Lessing in Wirklichkeit als Kern der Handlung im Philoktet ansieht, darüber spricht er sich sehr bestimmt und klar aus. „Philoktet, der ganz Natur ist, bringt auch den Neoptolem zu seiner Natur wieder zurück. Diese Umkehr ist vortrefflich und um soviel rührender, da sie von der bloßen Menschlichkeit bewirket wird." Die sittliche Größe des Dulders, die er in seiner ganzen Denk- und Handlungsweise bekundet, habe Neoptolemos, den edlen Sohn Achills, mit Bewunderung erfüllt, sodaß ihm nun die bitteren Schmerzenslaute des Gepeinigten so tief ins Herz schnitten.

So legt Lessing überzeugend dar, daß der Dichter, nicht nur ein Epiker wie Virgil, sondern auch der Dramatiker, im Gegensatz zu dem an den einzigen Augenblick gebundenen Künstler, das Mitleid für seinen Helden durch dessen Schmerzensschreie erhöhen kann, wenn er ihn uns nur vorher, was dem Künstler verwehrt ist, in seiner reinen Heldengröße gezeigt hat.

V—VI.

Der Zweck beider Abschnitte ist nicht, eine archäologische Untersuchung darüber anzustellen, ob die Laokoongruppe vor oder nach Virgils Äneis entstanden ist. Über die Entstehungszeit der Gruppe entwickelt Lessing seine Ansicht in den Abschnitten XXVI und XXVII. Auch ist es ihm hier nicht um die Entscheidung der Frage zu tun, ob der Künstler dem Dichter, oder dieser jenem in der Auffassung gefolgt sei. Er behandelt dies nur hypothetisch, um unter der einen wie der anderen Annahme darzulegen, daß die Dichtkunst eine „weitere Sphäre"



als die bildende Kunst besitzt, daß ihre Darstellungsmittel reicher und ihre Darstellungsgegenstände, da es geistige Gebilde sind, ins Unendliche über die engen Schranken des Raumes und der Zeit hinausgehen, welche die bildende Kunst umschließen. Deswegen mußten wohl die Künstler, falls sie Virgil den Vorwurf zur Laokoongruppe entnahmen, mehrere Abweichungen eintreten lassen, während unter der entgegengesetzten Annahme gar kein Grund zu erkennen wäre, warum der Dichter nicht alle Schönheiten des Kunstwerks für sich verwandt haben sollte. Dies Hauptergebnis aus den beiden Abschnitten erleidet nicht die geringste Beeinträchtigung dadurch, daß Lessings Mutmaßung hinfällig geworden ist, die griechische Überlieferung vom Untergang Laokoons sei eine einheitliche und von Virgils Erzählung verschiedene gewesen.

VII.

Es heißt dem Dichter einen sehr zweideutigen Dienst erweisen, wenn Spence in seinem Polymetis bei jeder einzelnen Übereinstimmung einer Dichtung mit einem älteren Kunstwerk an Nachahmung durch den Dichter denkt. Soweit es sich um eine dichterische Beschreibung eines Kunstwerks handelt, ist der Dichter mit Fug und Recht ein Nachahmer, sähe er aber bei der Behandlung eines und desselben Gegenstandes dem Künstler seine Darstellungsart ab, so sänke er bei solch einer Nachahmung zum Kopisten herab. Um so verwerflicher wäre dies beim Dichter, da die Poesie die weitere Kunst ist, und „ihr Schönheiten zu Gebote stehen, welche die Malerei nicht zu erreichen vermag“. Sehr oft aber hat Übereinstimmung überhaupt nichts mit Nachahmung zu tun, sondern geht auf irgend ein gemeinsames Drittes zurück. Darum kann es doch häufig für die Erklärung von Nutzen sein, Dicht- und Kunstwerke, die Ähnlichkeiten zeigen, miteinander zu vergleichen.

Hierfür gibt Lessing in VII aus dem Polymetis Belege, um darauf an anderen ihm entnommenen Beispielen zu zeigen, zu welchen Geschmacklosigkeiten in der Vergleichung sich Spence durch seinen verkehrten Grundgedanken hat verleiten lassen.

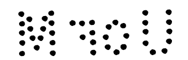
VIII.

Hier soll nachgewiesen werden, daß Spence mit seiner grundsätzlichen Voraussetzung einer Abhängigkeit des Dichters vom Künstler außerstande ist, Abweichungen beider voneinander in der Darstellung des nämlichen Gegenstandes befriedigend zu erklären, daß dagegen alles sich rein auflöst, wenn man den weiteren Umfang des dichterischen Darstellungsvermögens gehörig berücksichtigt.

Da es tatsächlich nicht sich so verhält, wie Spence und Lessing meinen, daß Bacchus bei den alten Dichtern meist mit Hörnern, in der Kunst meist ohne sie erscheint, so sind die hieran von beiden angeschlossenen Betrachtungen gegenstandslos geworden. Dasselbe ist auch von ihrer Meinungsverschiedenheit über die blitzschleudernden Gottheiten zu sagen, da wir jetzt viele Bildwerke kennen, wo bald dieser bald jener Gott den Blitz zückt. Beweiskräftig dagegen für den Satz, dem Dichter ist mehr erlaubt als dem Künstler, bleibt der Hinweis auf Venus in Furiengestalt, die in der Dichtung Venus bleiben kann, im Bildwerk nur eine Furie sein würde. Preiszugeben ist dabei nur die Aufstellung, Götter und andere geistige Wesen seien beim Künstler „personifierte Abstracta". Schon Herder führte demgegenüber zutreffend aus, die Künstler hätten ihre Göttergestalten nach denen der Dichter gebildet, und bei diesen seien es handelnde Wesen von individuellem und verschieden dargestelltem Charakter.

IX.

Unanfechtbar erweist sich Lessings Leitgedanke, es müsse bei der Vergleichung von Werken der Dicht- und der bildenden Kunst jedesmal gehörig beachtet werden, inwieweit ihre Urheber frei oder unfrei bei ihrem Schaffen waren. Eine starke Beeinflussung auf die Kunst pflegt der Kultus zu üben, eine stärkere als auf die Dichtung. Zum Beweis hierfür beruft sich Lessing noch einmal auf den Bacchus mit Hörnern. Mit Recht, wenngleich es auch Bacchusfiguren dieser Art gibt, die eine nachweisliche Beziehung zum Kultus nicht besaßen. In der Tat leiten aber diese Hörner auf religiöse Vorstellungen zurück.



Ammon wurde unter dem Sinnbild des Stiers verehrt, die Hörner erhielten sich in verschiedenen Kulten als Zeichen der physischen und geistigen Manneskraft. Als solche hat sie noch Michelangelo bei seinem Moses verwandt, was er bloß wegen der cornuta facies in der Vulgataübersetzung von 2. Mos. 34, 29 schwerlich getan haben würde. Zur weiteren Unterstützung des von Lessing Gesagten läßt sich auf die Hermen hinweisen, bei denen darum den Körper bis zum Hals hinauf eine Säule vertritt, weil in ältester Zeit die Bildnerei noch nicht mehr leisten konnte, und weil diese alten Götterbilder nur als durch den Kultus geweihte ihre überlieferte Form auf neuere Arbeiten übertrugen.

Die den Schluß von IX bildende Erörterung, ob es Vestastatuen gegeben hat, ist eine mit dem Hauptthema nur lose zusammenhängende archäologische Episode.

X.

Spence äußert sein Befremden darüber, daß die Dichter in der Anwendung von allegorischen Attributen bei der Einführung von Musen und anderen Personifikationen ideeller Wesen so viel sparsamer sind als die Künstler. Allegorische Attribute, antwortet Lessing treffend, sind eine nur mittelbare und unvollkommnere Zeichensprache, ein Notbehelf des Künstlers an Stelle der dem Dichter gestatteten unmittelbaren Bezeichnungsweise. Der Künstler mag sich der allegorischen Attribute bedienen, soweit er sich damit leichter verständlich machen kann, der Dichter wird sie verschmähen, soweit er sie nicht als Werkzeuge nutzt, die seine Personen bei ihrer Tätigkeit gebrauchen.

XI.

Caylus riet den Malern, sich die homerischen Bilder in möglichst großer Zahl zur Vorlage zu wählen. Lessing stellt dem den Grundsatz entgegen, der Maler tue gut, in einem allgemein bekannten Stoffkreise zu bleiben. Daß er damit neue Gegenstände nicht ausschließen will, geht aus seiner Billigung des von Aristoteles dem Protogenes erteilten Rates hervor, Alexanders des Großen Taten zu malen. So unbedingt Lessing

darin zuzustimmen ist, daß es einen Vorzug für ein Gemälde bildet, wenn es ohne Kommentar verständlich ist, so wenig verliert Caylus' Hinweis auf Homer hierdurch an seinem Wert. Denn den Franzosen waren Ilias und Odyssee damals aus der Übersetzung der Madame Dacier schon bekannt. In Deutschland freilich verbreitete sich die Bekanntschaft mit Homer allgemeiner erst durch die geraume Zeit nach dem Laokoon erschienene Vossische Übertragung, so daß Lessings Bedenken dazumal wohl für Deutschland, aber nicht mehr für Frankreich zutraf. Im übrigen bestreitet er nicht, daß Homer eine gute und eine bessere Fundgrube für den Maler gewesen wäre, als der von ihnen seither bevorzugte Ovid, und beruft sich hierauf gegen Klotz in seinen ersten Briefen antiquarischen Inhalts.

XII.

Caylus habe die Schwierigkeit nicht hinwegräumen können, welche die Darstellung der Götter bei Homer dem Maler bereite. Der Unterschied an Größe, Stärke, Schnelligkeit zwischen Göttern und Menschen gehe im Gemälde verloren. Dies ist nicht zu leugnen, und doch ersehen wir z. B. aus Cornelius' trojanischen Fresken in der Glyptothek zu München, daß es darum dem Maler an Unterscheidungsmerkmalen nicht gebricht.

Nicht gestatten will Lessing die Wolke, die im Gemälde Personen für andere unsichtbar macht. Im Gefecht hiergegen begegnen ihm zwei Irrtümer. Seine Annahme, die bei Homer zur Verhüllung von Gestalten erscheinende Wolke sei dort nur „eine poetische Redensart für unsichtbar machen" und keine wirkliche Wolke, ist bereits von Herder widerlegt worden. Ebenso entkräftete er die Deutung, die Lessing mit seiner Behauptung, „Unsichtbar sein ist der natürliche Zustand seiner (der homerischen) Götter" verband. Die körperliche Hülle der Götter wird, wo sie sich zeigen, von allen Anwesenden gerade so gut gesehen wie die der Menschen; unsichtbar bleiben sie nur in dem Sinne, daß sie für gewöhnlich nicht in ihrer wahren Gestalt, sondern in der irgend einer menschlichen Persönlichkeit erscheinen: χαλεποὶ δὲ θεοὶ φαίνεσθαι ἐναργεῖς (Il. 20,

131), unlustig sind die Götter, sich in ihrer wahren Gestalt erblicken zu lassen. Es ist Lessing hier ergangen wie beim „Transitorischen“: eine richtige Grundvorstellung hat sich ihm unter seiner allzuscharfen dialektischen Behandlung verschoben. Das Wahre über die Wolke bleibt: eine solche Wolke beim Dichter ist etwas anderes als eine Wolke beim Maler; dort stört sie nicht das Auge als etwas Unnatürliches und die Phantasie sieht hindurch, hier stört sie und man sieht nicht hindurch. Sie ist die Sprache der Dichtkunst, aber darum noch nicht den Ausdrucksmitteln der Malerei angemessen.

XIII.

Schlagend sind die Beweise, daß man aus Caylus' Tableaux keine Nachzeichnung der homerischen Bilder herstellen könnte.

XIV.

In gleicher Weise bewährt sich die Gegenüberstellung von Miltons Verlorenem Paradiese und den Evangelien dafür beweiskräftig, daß die Ergiebigkeit für den Maler nicht über den dichterischen Wert eines Werkes entscheidet. „Ein poetisches Gemälde ist nicht notwendig das, was in ein materielles Gemälde zu verwandeln ist.“

XV.

Der Maler kann dem Dichter nicht in der Versinnlichung des Unsichtbaren folgen. Er kann aber auch nicht alles Sichtbare vom Dichter übernehmen. Aus der Unmöglichkeit, das homerische Gemälde vom Bogenschuß des Pandarus mit dem Pinsel wiederzugeben, wird der Gegensatz der „sichtbaren fortschreitenden“ und der „sichtbaren stehenden Handlung“, der in der Zeit und der im Raum sich entwickelnden, abgeleitet. Die Malerei sei auf letztere angewiesen, da ihre Zeichen ein räumliches Nebeneinander bedingen und nicht ein zeitliches Nacheinander gestatten.

XVI.

Deduktiv gewinnt Lessing die Schlußkette:

Die Malerei verwendet Zeichen räumlicher Ordnung.

Den Zeichen räumlicher Ordnung entsprechen Gegenstände des Raumes.
Die Malerei behandelt Gegenstände des Raumes.
Die Poesie verwendet Zeichen zeitlicher Ordnung.
Den Zeichen zeitlicher Ordnung entsprechen Gegenstände der Zeitfolge.
Die Poesie behandelt Gegenstände der Zeitfolge.

Die Gegenstände des Raumes sind Körper.
Die Gegenstände der Zeitfolge sind Handlungen.

Da Körper nicht nur Gegenstände des Raumes, sondern daneben auch Gegenstände der Zeitfolge, also Handlungen sind, so kann die Malerei daneben auch Handlungen darstellen, aber nur als Erscheinungsformen von Körpern.

Soweit Handlungen auf Erscheinungsformen von Körpern hinführen, kann die Poesie auch Körper darstellen, aber nur mittelbar durch Handlungen.

Nach Gesprächen mit Mendelssohn verbesserte Lessing, wie er sich auf einem Blatt aus seinem Nachlaß (Blümner S. 202) ausdrückt, seine Einteilung der Gegenstände der poetischen und der eigentlichen Malerei folgendermaßen:

Die Malerei schildert Körper, und andeutungsweise durch Körper Bewegungen.
Die Poesie schildert Bewegungen, und andeutungsweise durch Bewegungen Körper.

Der Begriff der Handlung war zur Bezeichnung dessen, was der Zeitfolge unterliegt, zu eng, da Bewegung erst durch einen von der Vernunft ihr gesetzten Zweck zu einer Handlung wird, Handlung in solcher Einschränkung aber nicht gemeint war. Dieser Begriff der Bewegung befriedigt aber auch noch nicht. „Artikulierte Töne in der Zeit“ geben nicht die Dinge selbst wieder, sondern nur die Vorstellungen von den Dingen, nicht die Bewegung der Dinge selbst, sondern die Vorstellung davon. Denn „artikulierte Töne in der Zeit“ sind ja nichts anderes als die Sprache, deren Wörter Vorstellungen und Beziehungsverhältnisse dieser zueinander ausdrücken. Und wie die Sprache inhaltlich ein Geistiges ist, so kann sie unmittelbar



auch wieder nur ein Geistiges dem Geist vermitteln. Sie überträgt den in ihr niedergelegten Vorstellungsverlauf des Redenden auf den Hörenden. Dieser Vorstellungsverlauf ist die Bewegung, die den aufeinanderfolgenden Zeichen der Sprache entspricht. Die Bewegung, welche Lessing meint, die der Dinge selbst, der sichtbaren und unsichtbaren, macht nur den einen Teil von dem aus, was Inhalt unseres sprachlich darstellbaren Vorstellungsverlaufes sein kann. Denn er erstreckt sich inhaltlich geradeso gut auch auf alle Dinge in Ruhe. Eine Verschiedenheit in der Darstellungsfähigkeit zwischen den geistigen Zeichen der Dichtung und den sinnlichen Zeichen der Malerei findet nur in dem Verhältnis zur Körperwelt statt. Wie die Malerei Geistiges nur mittelbar durch Sinnlich-Sichtbares, durch Figuren und Farben, ausdrücken kann, so die Dichtung ihrerseits Sinnlich-Sichtbares ebenfalls nur mittelbar, durch Geistiges, durch die Sprache. Wäre Lessing von der Unterscheidung räumlich nebeneinander geordneter sinnlich-sichtbarer und zeitlich nacheinander geordneter geistiger Zeichen ausgegangen, so hätte ihn dies auf das Körperliche und auf das Geistige als die diesen beiden Arten von Zeichen entsprechenden Gegenstände leiten müssen. Die Schlußsätze hätten dann gelautet:

Das Körperliche ist der eigentliche Gegenstand der Malerei.
Das Geistige ist der eigentliche Gegenstand der Poesie.

Diese Unterscheidung ist auch auf einem anderen Wege zu gewinnen, als von den Darstellungsmitteln her. Von den Organen ausgehend, mit denen wir Kunst- und Dichtwerke aufnehmen, kann man sagen: Die bildende Kunst führt ihre Darstellungen dem äußeren, die Dichtung die ihrigen dem inneren Auge vor, jenes vermag nur Körperliches, dieses nur Geistiges aufzunehmen. So ist das Körperliche das Bereich der Kunst, das Geistige das der Dichtung. Da das äußere Auge aber seine Eindrücke als Vorstellungen, also als etwas Geistiges, an das innere Auge abgibt, so kann die Kunst auch Geistiges darstellen, wenn auch nur mittelbar durch Körperliches. Und da das innere Auge Vorstellungen durch das äußere Auge erhält, so kann die Dichtung auch Körperliches darstellen, wenn auch nur mittelbar durch Vorstellungen, also durch etwas Geistiges.

Ist auch die Malerei gegenständlich an den einzigen Augenblick gebunden, so ist darum die Poesie noch nicht gehalten, „nur eine einzige Eigenschaft der Körper zu nutzen“, da ja eine Schilderung des Körperlichen mit sprachlichen Mitteln ausführbar ist. Gleichwohl bleibt bestehen: der Dichter kann es hierin nicht mit dem Künstler aufnehmen. Homer male „nichts als fortschreitende Handlungen“ und Körperliches „gemeiniglich nur mit Einem Zuge“. Wo er länger bei der Vorführung eines körperlichen Gegenstandes verweile, da sei es seine Weise „dieses Bild in eine Art von Geschichte des Gegenstandes (zu) verstreuen, um die Teile desselben, die wir in der Natur nebeneinander sehen, in seinem Gemälde ebenso natürlich aufeinander folgen und mit dem Flusse der Rede gleichsam Schritt halten zu lassen“. In XVII nennt Lessing dies den „homerischen Kunstgriff, das Koexistierende derselben (der Gemälde von körperlichen Gegenständen) in ein wirklich Sukzessives zu verwandeln . . .“.

Ohne Ausnahme verhält es sich nicht so, daß Homer „nichts als fortschreitende Handlungen“ malt. Ein Beispiel dawider ist die Schilderung von Alkinoos' Palast und Garten Od. VII, ein anderes die Beschreibung der Scylla und Charybdis Od. XII. Wohl aber durchhaucht der Dichtergeist auch an diesen Stellen die Schilderung des Gegenständlichen mit Zügen voller Bewegung, Atemzügen der Natur und des Menschenlebens.

In XVIII gibt Lessing selbst Belege dafür, daß Homer auch gelegentlich mehrere Eigenschaften eines körperlichen Gegenstandes hervorhebt, sogar drei bis vier Eigenschaftswörter unmittelbar aneinanderreiht.

Nach Lessings Erklärung, die Poesie schildere Bewegungen (Handlungen), kann es nicht mehr überraschen, wenn er einen Widerstreit des „Konsekutiven“ der Sprache mit dem „Koexistierenden“ des Körperlichen annimmt, der die Verdeutlichung eines Gegenstandes beeinträchtige, und darin den Grund erblickt, weshalb Homer es liebe, das Sein in ein Werden zu verwandeln und der Beschreibung eines Gegenstandes die Erzählung von seiner Entstehung vorziehe. Herder macht darauf

aufmerksam, daß die Umwandlung einer Beschreibung in eine Erzählung, wie z. B. beim Wagen der Here oder dem Bogen des Pandarus, den Widerstreit, wenn er vorhanden wäre, nur noch schlimmer machen würde, indem die Erzählung noch mehr Zeit kostet als die Beschreibung, und die Einbildungskraft aus den in der Erzählung weiter auseinandergerückten Teilen des Gegenstandes nur um so schwerer sich eine Vorstellung vom Ganzen zu machen vermöge.

Nicht hauptsächlich, weil die Darstellung eines Gegenstandes mit Worten längere Zeit erfordert, als sein Anblick im Bilde, bleibt er dort undeutlicher wie hier, sondern weil die Worte nur ein geistiges Erinnerungsbild hervorrufen können, kein Abbild vor Augen stellen. Denn auch da, wo ein Erinnerungsbild mit einem Worte, also in einem Augenblicke erweckt wird, ist der Gradunterschied in der Deutlichkeit zwischen dem Erinnerungsbild und dem mit unseren Augen geschauten Abbilde ein wesentlich gleicher.

Homers von Lessing fein beobachtetes und eingehend dargelegtes Verfahren, allem Bewegung zu leihen, rührt in Wahrheit von dem Wesen der Dichtung als Seelenmalerei her. Auf den Menschengeist mit seinen Empfindungen, Gedanken und Handlungen in ihrer stets wechselnden Bewegung kommt es dem Dichter an. Dem Menschen führt er den Menschen vor nach allen Seiten seines Inneren. Die Körperwelt, dem Künstler ein Selbstzweck bei seinem Schaffen, ist dem Dichter nur ein Mittel zum Zweck. Homer, der Epiker, bringt jedesmal gerade so viel Körperliches zur Darstellung, als er es zur Handlung seines Epos nötig hat, also so weit es ihm dazu dient, die von ihm erzählten Geschehnisse seinen Hörern so lebendig zu veranschaulichen, daß sie sich mitten in sie hinein versetzt fühlen, die Szenerie, die handelnden Personen gegenwärtig vor sich sehen und alle inneren und äußeren Vorgänge, wie die des eigenen Daseins mit durchleben.

Die Beiwörter für Personen und Einzeldinge sind entweder regelmäßig wiederkehrende, beinamenartig festverbundene, oder sie sind von der Seite genommen, von der das Bezeichnete in jedem besonderen Falle für den Vorgang am bemerkenswertesten

wird; sind dies mehrere Seiten zugleich, nun so folgen mehrere und entsprechend viele Beiwörter.

Il. V, 722—731. Der Here Götterwagen steht bereit, nur die Räder legt Hebe noch eilends an, fügt das Joch in die Deichsel und befestigt das Riemzeug daran, während Here selbst die Rosse anschirrt und anspannt. Als Hergang wird nur geschildert, was nach der Sachlage Hergang sein mußte. Die Bestandteile der Räder, der in den Riemen hangende hochlehnige Wagensitz, die Deichsel, dies alles wird in seinem zuständlichen Nebeneinander beschrieben. Wie werden den Kämpfenden da unten die Augen vergehen, vor Entzücken den einen, vor Entsetzen den andern, wenn die Gewaltige mit ihrem goldstrahlenden Gespann unter ihnen erscheint! Dies malt der Dichter in die Seelen seiner Hörer hinein.

Il. II, 41—46. Agamemnon erwacht, nachdem der Traum ihm die Eroberung Trojas verkündet. Er erhebt sich, kleidet sich an, gürtet das Schwert um und nimmt das Szepter zur Hand, um den Kriegsrat zu berufen. Was natürlicher, als daß es der Dichter auch so erzählt, wie es sich zutrug; ein besonderer „Kunstgriff" zur Verwandlung von etwas räumlich Gegenständlichem in eine Erzählung war hierzu nicht vonnöten. Wir begleiten das Tun des Königs in Erwartung der sich darin ankündigenden kommenden Dinge.

Il. II, 99—109 und I, 234—239. Es behält sein Bewenden bei dem, was Lessing sagt: „Dem Homer war nicht sowohl daran gelegen, zwei Stäbe von verschiedener Materie und Figur zu schildern, als uns von der Verschiedenheit der Macht, deren Zeichen diese Stäbe waren, ein sinnliches Bild zu machen." Von einem „Kunstgriff" ist jedoch auch hier nicht zu sprechen. Für die allegorisierende Deutung des Berichts über Agamemnons Szepter will Lessing selbst nicht eintreten; indem er ihr nachgeht, beabsichtigt er nur, auch daran zu zeigen, daß es dem Dichter wichtiger ist, Gedankenreihen auszulösen, als Abschilderungen zu geben.

Il. IV, 105—111. Lessing meint, es sei Homer hier nur um das bloße Bild vom Bogen des Pandarus zu tun, und er gebe deswegen die Entstehungsgeschichte des Bogens, um einer

Aneinanderreihung von dessen Eigenschaften zu entgehen. Mit Herder muß jedoch entgegnet werden, „die Stärke, die Kraft des Bogens war seine Sache; sie und nicht die Gestalt des Bogens gehört zum Gedichte"; . . . „wehe dem Menelaos, den der Pfeil eines solchen Bogens trifft, wir kennen seine Stärke!"

XVII.

Eine Beschreibung könne körperliche Gegenstände verständlich machen, aber nicht die Illusion ihrer sinnlichen Gegenwärtigkeit hervorrufen; sie bleibe prosaisch, entbehre der poetischen Wirkung. Das Koexistierende des Körpers komme mit dem Konsekutiven der Rede bei einer längeren Beschreibung zu stark in Kollision. Als Beispiel werden ein Blumenstück aus Hallers Alpen und eine Schilderung von Kuh und Füllen aus Virgils Georgica verwandt. Lessing war der richtigen Erklärung, warum jene Blumen als Ganzes keine Wirkung ausüben, auf der Spur, wenn er sagt: „Sie (die Zeilen des Gedichts) mögen sich, wenn man die Blume selbst in der Hand hat, sehr schön dagegen rezitieren lassen, nur für sich allein sagen sie wenig oder nichts." Warum dieses? Weil verschiedene der beschriebenen Blumen nicht einmal mit Namen genannt werden, und weil die Schilderung überall ganz ins Einzelne hineingeht, so daß zum mindesten ein sehr genauer Kenner der alpinen Flora dazu gehörte, um das Erinnerungsbild an alle diese Blumen und ihre Teile und Teilchen im Kopf zu haben. Und warum erreicht demgegenüber Virgil seinen Zweck? Weil jedermann Kuh und Füllen kennt. Bei der Beurteilung der Wirkungskraft einer dichterischen Schilderung muß immer, wie beim ganzen Dichtwerk, genügend in Anschlag gebracht werden, welcher Hörer- oder Leserkreis dem Dichter vorschwebte. Hallers Landsleute, die Schweizer, sahen und genossen bei der ihnen geschilderten Blumenpracht ihrer heimischen Matten mehr als andere, und ebenso wird das Gefallen an Virgils Musterexemplaren einer Kuh oder eines Füllens bei allen, die der Landwirtschaft kundig sind, wie es die Römer insgemein waren, noch ein erheblich größeres sein als bei anderen Leuten.

Der Dichter kann immerhin ausführlich sein in der Schilderung, es wird darunter die poetische Wirkung nicht leiden, wenn seine Leser mit der Sache selbst vertraut sind und die Schilderung ihnen klare Erinnerungsbilder davon zu erwecken oder mit deren Hilfe verwandte Vorstellungen deutlich zu erregen vermag.

Am Schluß von XVII leuchtet jedoch durch Lessings Ausführungen die Wahrheit wieder hindurch: Schilderung des Sinnfälligen darf niemals die Hauptsache für den Dichter sein, ihren Wert erhält sie erst durch die Beziehung, in die sie zum Menschenleben gesetzt ist.

Die immer in Bewegung befindliche Menschenseele ist das „Konsekutive“, in das der Dichter das „Koexistierende“ einläßt.

XVIII—XIX.

Von geringem Belang ist, was der Erörterung über den Schild Achills vorausgeschickt wird. Wenn in einem Kunstwerk sich mehrere Zeitpunkte zugleich dargestellt finden, so ist dies allerdings eine nur durch einen Kunstgriff mögliche, kleine Grenzüberschreitung. Es ist aber nicht ebenfalls eine, wie Lessing will, wenn der Dichter körperliche Gegenstände von mehreren Seiten her zugleich bezeichnet. Auch hat inzwischen, hauptsächlich durch Übersetzungen aus dem Griechischen, die deutsche Sprache die gleiche Fähigkeit gewonnen, mehrere Adjektiva den Substantiven nachfolgen zu lassen.

Homers Schild des Achilles verwendet Lessing zu einem Hauptbeweise dafür, daß der Dichter „auch hier sich des gepriesenen Kunstgriffes bedienet, das Koexistierende seines Vorwurfs in ein Konsekutives zu verwandeln“. Scharfsinnig erkannte Lessing, daß es sich auf dem Schilde im ganzen um zehn, durch die jedesmaligen Einführungsworte bestimmt voneinander unterschiedene Reliefs handelt. Es besteht dagegen kaum mehr ein Widerspruch. Wo man aber neuerdings wieder einmal dem Reiz nicht widerstehen konnte, den homerischen Schild nachzuweisen oder zu modellieren, da hat man es meist mit Boivin gehalten und Umrahmungen mit konzentrischen

Kreisen geschaffen, nicht aber nach Lessings Vorschlag auch die Innenseite des Schildes mitbenutzt.

Es wäre nun aber wohl niemals zu so weitschichtigen Verhandlungen über den Schild gekommen, wenn man von vornherein genügend beherzigt hätte, daß Homers Schild des Achilles in dieser Gestalt in der Wirklichkeit überhaupt nicht vorhanden gewesen, sondern ein Erzeugnis umbildender dichterischer Phantasie ist.

Hephästos selbst erschafft das Werk bei Homer; es geht also über das, was menschliche Hände damals zu leisten imstande gewesen wären, weit hinaus. Der Gott wollte noch dazu sein Bestes hierbei leisten. Es sollte ein seiner innigen Dankbarkeit für seine Lebensretterin Thetis würdiges Geschenk werden und ihrem Sohne Achill viel Freude bereiten, indem er ihm, dem so früher Tod bevorstand, den reichen Inhalt des Lebens zum Mitgenuß in einer Reihe wunderherrlicher Bilder vorführte.

Mit dem Herzen arbeitete der göttliche Meister an seinem Werk, und wenn der Dichter uns diese Wärme seines Herzens, die menschliche und künstlerische, mitempfinden lassen wollte, dann mußte er ihn uns bei der Arbeit zeigen, wie er Zug um Zug seine Gestalten bildete. Von der Verwandlung eines „Koexistierenden“ kann hier nicht die Rede sein, ein echt poetisches „Konsekutives“ aber liegt in dem äußeren und inneren Hergang enthalten.

Nur die seltsame Idee, Homer habe bei seiner Beschreibung einen wirklich vorhandenen Schild abgezeichnet, konnte einige sogar zu der Meinung bringen, es ergebe sich aus Homer, daß man zu seiner Zeit schon die Gesetze der Perspektive angewandt habe, was Lessing bereits als Irrtum ansah.

Virgil braucht nicht getadelt zu werden, weil er beim Schild seines Äneas ein anderes Verfahren als Homer einschlägt. Es wäre ihm ja ein leichtes gewesen, sich hierin getreu nach Homer zu richten. Wenn er es nicht tut, so erklärt sich dies aus den anderen Zwecken, die er dabei verfolgte. Dem Dichter der Äneis, des Lob- und Preisgesanges auf das Rom des Augustus, kam es nicht auf das unter den Händen des Gottes

entstehende Wunderwerk, sondern auf die stolzen Prophezeiungen an, die Venus, Roms und Augustus' hohe Ahnin, vor ihrem staunenden Sohne Äneas an die Darstellungen des ihm überbrachten Schildes knüpfte. Lessing leitet hierauf selbst hin, wenn er die Bestimmung des Virgilschen Schildes darin fand, „dem Nationalstolze der Römer zu schmeicheln".

XX—XXII.

Vermag der Dichter nicht mit dem Maler in der unmittelbaren Versinnlichung körperlicher Gegenstände zu wetteifern, so ist er noch weniger imstande, körperliche Schönheit zum anschauenden Genuß zu bringen.

Der Satz ist richtig, die Begründung mit der Unmöglichkeit, aus der „Enumeration" der Teile das Ganze zu erfassen, aber nicht. Es verhält sich hiermit wie mit der Befähigung des Dichters für die Darstellung aller körperlichen Gegenstände. Es hängt davon ab, in welcher Stärke sich Erinnerungsbilder von Geschehenem mit Hilfe der Dichterworte erneuern. Dies erkennt auch Lessing an, wenn er sagt, es ginge über die Fähigkeit der menschlichen Einbildungskraft, aus der Aufführung der einzelnen Züge eines schönen Gesichtes dieses selbst zu erblicken, „wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Komposition solcher Teile erinnern kann".

Warum bleibt Constantinus Manasses' Helena für jedermann ein totes Mosaik, und hat dagegen Ariosts Alcina so manch einen bezaubert? Weil jener kalten Sinnes Worte zusammenkramte, und dieser das Feuer, das seine Adern beim Anschauen weiblicher Schönheit durchglühte, in den Wohllaut seiner Verse ergoß und damit unser Gemüt in ähnliche Bewegung versetzt. Nicht aber ist beides matt wegen der „Enumeration". Gegen ein Bildnis Alcinas von eines ebenbürtigen Meisters Hand könnte sich freilich Ariosts Zeichnung im Eindruck aufs Auge nicht behaupten.

Die beiden „anakreontischen" Liedchen aus XX haben sich als spätere Nachahmungen erwiesen; mit ihren Anleihen bei Natur und Kunst bestätigen aber auch sie, trotzdem ihnen etwas Kunststückartiges anhaftet, daß die Wirkung dichterischer

Nachmalung von dem Vorhandensein entsprechender Erinnerungsbilder abhängt.

Die von Herder als „Energie“ bezeichnete Fähigkeit der Dichtkunst, Wort um Wort und Zug um Zug nacheinander die vom Dichter durchlaufenen Vorstellungsreihen wiederzugeben, dieser ihr Vorzug setzt sie sogar in den Stand, mit der Malerei in der Erregung der Eindrücke zu wetteifern, die körperliche Schönheit verursacht.

Wodurch dies geschieht, das hat Lessing Abschnitt XXI in zwei Regeln niedergelegt, die sich für die Dichtung und für die Ästhetik von weittragender Bedeutung erwiesen haben.

Erstlich: Der Dichter bringt uns Schönheit zur Empfindung, indem er ihre Wirkung auf die beteiligten Personen darstellt. Zweitens: Er verwandelt „Schönheit in Reiz“, indem er das plastisch Schöne durch ein Schönes der Bewegung ersetzt.

Es darf hinzugefügt werden: er kann auch beiderlei Arten des Verfahrens miteinander verbinden.

Lessings Beispiele von dem Eindruck Helenas auf die Alten am Skäischen Tor und von dem Liebreiz in jeder Miene und Bewegung Alcinas veranschaulichen und bestätigen seine Lehre aufs beste.

Zu den von der Wirkung der Schönheit Ergriffenen können in einer Dichtung die in ihr erscheinenden Personen oder auch der Dichter für sich selbst gehören. In beiden Fällen besteht seine Kunst darin, die Seelenschwingungen, die das Schöne in ihm oder den von ihm geschaffenen Gestalten hervorgerufen, auf seine Hörer oder Leser in gleicher Art und Stärke zu übertragen. So löst er als Seelenmaler das Schöne, das sein Auge geschaut, in innere Bewegung aus.

Soweit es sich bei dem Reiz, der „Schönheit in Bewegung“, um ein sinnlich Wahrnehmbares handelt, kann die Dichtung, da sie nach der einen Seite hin, in der Veranschaulichung der Bewegung, der bildenden Kunst überlegen ist, es ausgleichsweise zwar mit dieser aufnehmen, bleibt dagegen hierin hinter den mimischen Künsten zurück. Sie überragt jedoch auch das Vermögen dieser, wo Reiz zur Anmut wird, zum schönen Ausdruck einer rein und harmonisch gestimmten Seele, weil das

Leben und Weben der Seele am vollkommensten nur mit den Mitteln der Sprache zu vergegenwärtigen ist.

Ein Höchstes kann der Dichter in der Verwertung des Schönen erreichen, wenn er den Zauber der Anmut in seiner Wirkung auf sich oder andere Personen seiner Dichtung zu schildern weiß. Eins der mustergültigsten Beispiele, wie die Dichtung ganz allein mit ihren eigenen Mitteln Schönheit der Erscheinung und Anmut des Wesens dem inneren Auge und der Empfindung nahezubringen vermag, bietet Goethe in dem Bilde, das Hermann von Dorothea zeichnet.

Die Fruchtbarkeit, die in dem Gedanken, Reiz ist Schönheit in Bewegung, für die Ästhetik lag, offenbarte sich in Schillers „Anmut und Würde".

Wiewohl Lessing in XXII Zeuxis loben durfte, daß er seine Helena unverhüllt darstellte, so tadelt er doch Caylus hier ohne Grund, wenn dieser ihr in dem von ihm empfohlenen Gemälde den Schleier lassen wollte. Denn jenes Bild stellte Helena für sich allein dar, dieses aber sollte die Szene um sie herum am Skäischen Tore zum Gegenstande haben. Die Ausführbarkeit dieses Vorwurfs ist erwiesen.

Im weiteren Verfolg von XXII würdigt Lessing die Vorbildlichkeit Homers für die Kunst vom höchsten Gesichtspunkt aus. Nicht was Homer unmittelbar an Stoffen bietet, macht ihn am wertvollsten für die Künstler, sondern die Einwirkung ist es, die er durch seine Gestaltungskraft auf die ihrige auszuüben vermag. Die alten Künstler „füllten ihre Einbildungskraft mit seinen erhabensten Zügen; das Feuer seines Enthusiasmus entflammte den ihrigen usw." Es schließen sich Beobachtungen des Inhalts an, daß Homer auch bis in einzelne Formgebungen hinein das Auge des Künstlers zu bilden imstande ist.

XXIII—XXV.

Für das Ganze dieser Ausführungen über die Zulassung des Häßlichen und Ekelhaften in der Dichtung und Kunst muß Lessings grundsätzlicher Standpunkt gebührend beachtet werden, daß der oberste Zweck aller Kunst die Darstellung des Formen-

schönen ist. Hiernach können dem ihm Entgegengesetzten höchstens Hilfsdienste zufallen. Einen solchen kann das Häßliche leisten, wenn der Eindruck des Lächerlichen oder Schrecklichen hervorgerufen werden soll, und das Ekelhafte bei dem des Gräßlichen. Da das leibliche Auge aber von dem Schönheitswidrigen stärker betroffen wird, als die Einbildungskraft, so wird die Kunst gut tun, sich eine stärkere Zurückhaltung hierin aufzuerlegen, als die Dichtung, und das Ekelhafte ganz zu meiden haben.

Wie man auch das Lächerliche näher bestimmen will, ein „Kontrast von Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten“ bildet jedenfalls das Hauptmerkmal. Eingebildeter eigener Bedeutung gegenüber, die auch eine nur schwache Probe nicht besteht, kann Häßlichkeit den Eindruck des Lächerlichen verstärken. Herder stimmt dem bei, nur will er das Beispiel des Thersites nicht gelten lassen. Der sei ein widerwärtiger Mensch und seinem „Hauptcharakter“ nach nicht lächerlich. Das behauptet aber auch Lessing nicht, sondern nur, daß da, wo er winselt, nachdem er für seine hochfahrenden Angriffe auf Agamemnon den Buckel voll Schläge von Odysseus bekommen, das Gelächter durch seine karikaturartige Häßlichkeit noch vermehrt wird.

Schon von den Erinnerungen aus seiner Kindheit her kann ein jeder bestätigen, daß Häßlichkeit den Eindruck des Schrecklichen verstärkt. Lessings Hinweis auf Richard III bei Shakespeare ist ein sehr überzeugender.

Ist es auch völlig begründet, daß die bildende Kunst zurückhaltender in der Verwendung des Häßlichen sein muß als die Dichtung, weil das Auge empfindlicher dagegen ist, so berechtigen uns doch zahlreiche Meisterwerke der Kunst, es rückhaltloser für verwendbar in ihr zu erklären, als es Lessing tut.

Setzen wir mit Schiller die Aufgabe der Kunst — das Wort im weiteren Sinne genommen — darein, uns den höchsten Genuß durch die Freiheit des Gemüts in dem lebendigen Spiel aller seiner Kräfte zu verschaffen, so ist von ihrem Bereich nur ausgeschlossen, was einem freien Wohlgefallen Eintrag tut. Dies ist alles dem Zweckbewußtsein Widerstreitende, alles

Zweckwidrige. Dagegen ist alles einer künstlerischen Behandlung fähig, was in der Richtung unserer Daseinszwecke liegt und durch die idealisierende Tätigkeit des Künstlers uns diese zu erhöhtem Bewußtsein zu bringen vermag. Hierbei darf der Künstler auch negativer Mittel sich bedienen, insoweit sie seinem positiven Ideal förderlich werden können. Ein solches Mittel ist das Häßliche, das sinnliche sowohl wie das sittliche. Das Lächerliche und das Schreckliche sind mithin nicht die einzigen Fälle der Verwendbarkeit körperlicher Häßlichkeit, es kann vielmehr von ihr zur Erzielung von Kontrastwirkungen aller Art Gebrauch gemacht werden.

Das Ekelhafte gibt sich gleich für die niederen Sinne als etwas unseren Lebensbedingungen Unzuträgliches zu erkennen und steht somit seiner Natur nach in einem so schroffen Gegensatz zum ästhetischen Genuß, daß es selbst da, wo es uns ganz allein nur durch Vermittelung des Auges entgegengebracht wird, unleidlich bleibt. Die Meisterwerke der bildenden Kunst stehen daher auch völlig Lessing zur Seite, wenn er das Ekelhafte von ihr rundweg ausschließt. In der Dichtung schwächt sich der sinnliche Eindruck weiter ab, und ihr will er deshalb ein wenig davon nicht in allen Fällen verargen. Die Grenze des hierin Zulässigen wird von der herrschenden Geschmacksrichtung des Publikums abhängen.

XXVI—XXIX.

Nur der Inhalt von XXVI und XXVII, die Erörterung über das Alter der Laokoongruppe, war nach Lessings Aufriß zu dem vollständigen Laokoon in drei Teilen (Blümner S. 204) zur Aufnahme in diesen bestimmt, wogegen die anderen archäologischen Untersuchungen aus XXVIII und XXIX in einen „Anhang“ an den Schluß des Ganzen verwiesen werden sollten.

Als Lessing sich Ende 1765 in Hoffnung auf die Oberbibliothekarstelle zu Berlin entschloß, den Ersten Teil zunächst für sich allein herauszugeben, fügte er die Abschn. XXVI—XXIX den schon 1763, also noch vor dem Erscheinen von Winckelmanns Geschichte der Kunst (1764) verfaßten Abschn. I—XXV hinzu. An eine Fiktion zu denken, wie einige es tun, wonach

Lessing mit der Jahreszahl 1763 in Anmerkung 8 zu XIX nur den Anschein habe erwecken wollen, als ob er I—XXV vor dem Erscheinen der Geschichte der Kunst geschrieben, liegt kein Grund vor. Er hatte Eile mit der Veröffentlichung, verzichtete daher auf die Ausführung des ebenerwähnten, nach der Lektüre Winckelmanns entstandenen Aufrisses und begnügte sich einstweilen damit, das Vorhandene durchzusehen und zu vervollständigen, das hierauf nun 1766 als Erster Teil erschien. In der Vorrede nennt Lessing das in XXVI—XXIX Gebotene „kleine Ausschweifungen über verschiedene Punkte der alten Kunstgeschichte", die weniger zu seiner Absicht beitrügen und nur dastünden, weil er ihnen niemals einen besseren Platz zu geben hoffen könne. Sie bleiben deswegen, als außer Zusammenhang mit dem Gedankengang des Ganzen stehend, aus unserer Betrachtung fort.

Zweiter Teil.

Nach der Veröffentlichung des Ersten Teils trug sich Lessing noch Jahre hindurch mit der Absicht, einen Zweiten und einen Dritten Teil folgen zu lassen.

Vom Zweiten Teil besitzen wir die Grundzüge, nach Abschnitten geordnet, deren Zahlen sich an die des Ersten Teils unmittelbar anschließen (Nachlaß, Blümner S. 223).

XXX—XXIII.

Das Schönheitsideal der bildenden Kunst. Die Erörterungen, die von einer Auseinandersetzung mit Winckelmann ausgehen, fußen auf dem, in I—III über die Formenschönheit als höchstes Gesetz der bildenden Kunst Gesagten und führen es weiter aus. Die Gattungen der Malerei erhalten folgende eigenartige Rangordnung: Idealgestalten, idealisierte Porträts, Tier- und Blumenstücke, Landschaften, historische Gemälde in realistischer Behandlung (Blümner S. 235).

XXXIV.

Der Dichtung werde nicht ihr Recht zuteil, wenn man das Schönheitsideal der bildenden Kunst auf sie überträgt. Das Kunstideal der Dichtung ist „ein Ideal der Handlungen". Eine

Erläuterung findet sich Abschnitt VIII des dreiteiligen Aufrisses (Blümner S. 207).

„Das Ideal der Handlungen besteht 1. in der Verkürzung der Zeit, 2. in der Erhöhung der Triebfedern und Ausschließung des Zufalls, 3. in der Erregung der Leidenschaften.“ Das Wesen der dichterischen Idealisierung ist hiermit in klassischer Weise bezeichnet.

Weit langsamer pflegen sich in der Wirklichkeit die Vorgänge äußerer und innerer Art zu vollziehen, als die Zeitdauer beträgt, die ihnen vom Dichter bestimmt ist. Schneller denken und handeln hier die Menschen, rascher geht es im Verlauf der natürlichen Dinge; Zwischenzeiten, die für den Zusammenhang bedeutungslos sind, schwinden zusammen. Aus der langen Folge zusammengehöriger Geschehnisse greift der Dichter das Bedeutsamste heraus, das im Verhältnis zum Ganzen nur eine kurze Spanne Zeit erfüllt. Einundfunfzig Tage aus dem zehnjährigen Kampfe um Troja umfaßt die Ilias; an nicht ganz einem halben Tage spielt sich die Handlung in Hermann und Dorothea ab; die griechischen Tragiker liebten es nicht, wie Aristoteles bezeugt, Ereignisse darzustellen, deren Zeitdauer sich nicht ungefähr in einen „Sonnenumlauf“ einfügte. Lessings Kampf in der Dramaturgie gegen die vom französischen Klassizismus aufgestellte Theorie von der Einheit der Zeit richtet sich nur gegen die bis zur Unnatur gehende Übertreibung in der Anforderung an zeitliche Zusammenziehung. Der im Wesen der Dichtung begründeten Richtung hierauf hat Lessing dagegen in seinen eigenen Dramen vollkommen Rechnung getragen.

Unter der „Erhöhung der Triebfedern“ versteht Lessing die Aufgabe und das Vermögen des Dichters, die entscheidenden Antriebe beim Handeln, die uns in der Wirklichkeit bei anderen meist und auch vielfach bei uns selbst unbekannt oder doch undeutlich bleiben, aus dem jedesmal vorhandenen ganzen Geflecht von hin- und herlenkenden Antrieben klar und deutlich herauszuheben. Der Dichter als Herr seiner Schöpfung kennt die von ihm geschaffenen Menschen bis in die innersten Herzfalten hinein und kann somit das in der Wirklichkeit so undurchsichtige Triebwerk des menschlichen Handelns vereinfachen

und überall das seine Personen vornehmlich Bestimmende in volles Licht setzen.

Ähnlich verhält es sich mit der „Ausschließung des Zufalls“. Im wirklichen Dasein ist es uns nicht möglich, den ursächlichen Zusammenhang in seiner Vollständigkeit zu erkennen. Ein in unser Leben miteingreifendes Geschehnis, das wir uns aus einem vernunftgemäßen Wollen nicht erklären können, nennen wir Zufall. Der Dichter hat in seinem Bereiche Macht, wie eine Vorsehung den Gang der Dinge zu leiten und die in der Welt waltenden Gesetze in ihrer alles beherrschenden Wirkung zu offenbaren.

„Leidenschaften“ sind nach Lessingschem Sprachgebrauch die lebhaften Gefühlsbewegungen. Die Dichtung wendet sich wie jede Kunst vor allem an unser Gefühl. Ihr Wert hängt von der Art und dem Grade ab, womit sie unser Gefühlsleben ergreift. Die Sicherung eines tiefen Eindrucks auf uns durch die der Dichtung entstrahlende Wärme kräftig pulsierenden Lebens und durch den Zauber der Schönheit ist es, was Lessing mit der „Erregung der Leidenschaften“ meint und als dritte Hauptanforderung an die dichterische Idealisierung des Stoffes stellt.

XXXV--XLII.

Hauptsächlich aus einer Vergleichung Miltons mit Homer und unter Heranziehung Ovids wollte Lessing ins Einzelne hinein näher ausführen, worin die Eigenart poetischer Gemälde besteht, und gibt hierfür eine ganze Reihe wichtiger Fingerzeige. Es beruhe nicht auf einem Unterschiede in der Höhe der Begabung zweier Dichter, wenn der eine dem Maler viel, und der andere wenig bietet. Der Unterschied liege vielmehr in der Wahl des Stoffes und der durch ihn bedingten Behandlungsart. Diese Betrachtungen führten Lessing zu Beobachtungen über die Verschiedenheit in der Dichtweise Homers einerseits und Miltons und Klopstocks andererseits, die als Vorläuferinnen von Schillers fruchtbarer Unterscheidung des Naiven und des Sentimentalischen in der Dichtung gelten dürfen. „Homer hat nur wenige Miltonsche Bilder. Sie frappieren,

aber sie attachieren nicht", lautet ein Satz in Abschnitt XIV des dreiteiligen Aufrisses (Blümner S. 208).

XLIII.

„Kollektive Handlungen" sind das gemeinsame Gebiet der Malerei und Poesie. Näher erklärt sich Lessing hierüber in der nach Gesprächen mit Mendelssohn zur Verbesserung von XVI gemachten Aufzeichnung (Nachlaß, Blümner S. 202). Er versteht unter einer kollektiven Handlung eine solche, bei der die Bewegung „in mehrere Körper verteilt ist". Gemeint sind also Geschehnisse aller Art, wobei mehrere Personen zugleich beteiligt sind. Da nun zur Auffassung eines derartigen Bildes Zeit gehöre, indem das Auge einen Teil nach dem anderen durchlaufen muß, so werde dieser Akt demjenigen ähnlich, der zur sprachlich vermittelten Auffassung eines entsprechenden Geschehnisses erforderlich ist. Freilich behalte dabei das Auge den Vorteil voraus, das Ganze als solches vor sich zu haben. Auf den Unterschied in der Schnelligkeit der Erfassung durch das Auge und durch die Einbildungskraft, aus dem Lessing Abschnitt XVII das Zurückbleiben der Poesie hinter der Malerei bei Schilderungen körperlicher Gegenstände herleiten wollte, legt er hier kein Gewicht mehr. Von einer Kollision des Koexistierenden der Körper mit dem Konsekutiven der Sprache in jenem Sinne ist hier nicht wieder die Rede. Nur die Tatsache wird zu weiteren Folgerungen herangezogen, daß die Poesie bei der Beschaffenheit ihres Darstellungsmittels nicht imstande ist, einen zusammengesetzten sinnfälligen Vorgang als Ganzes zur gleichen Anschaulichkeit zu bringen, wie die Malerei. „Was sie daher am Ganzen verlieret, muß sie an den Teilen zu gewinnen suchen, und nicht leicht eine kollektive Handlung schildern, in der nicht jeder Teil für sich betrachtet schön ist." Zu dieser nämlichen Erkenntnis gelangt Herder in der Kritik des Laokoon und erweist ihre Wahrheit in eingehender Darlegung.

XLIV—XLVI.

Der Dichter könne nicht nur Körper selbst, sondern auch deren einzelne Eigenschaften, z. B. ihre Größenmaße, in Be-

wegungen auflösen und Schnelligkeit besser als der Maler versinnlichen, der überhaupt nur den Schein einer Bewegung beim Betrachter erwecke. Erstere Behauptung, für die einige nicht näher erläuterte Beispiele angeführt werden, ist nur ein Ausfluß der Theorie aus Abschnitt XVI von der Verwandlung des Koexistierenden in ein Sukzessives. Sichtbare Schnelligkeit kann auch der Maler veranschaulichen, wenngleich in beschränkterem Umfang als der Dichter, unsichtbare aber lediglich dieser. Lessings Belege für die Überlegenheit des Dichters gehen alle auf diese letztere (Nachlaß, Blümner S. 229).

Dritter Teil.

Als Grundlage für unsere Kenntnis von diesem Teil kommt der dritte Abschnitt des mehrerwähnten dreiteiligen Aufrisses (Nachlaß, Blümner S. 208) in Betracht. Die Teilabschnitte erhalten nachstehend an den Zweiten Teil anschließende Nummern.

XLVII.

Der schon mehrfach in den voraufgehenden Abschnitten von Lessing berührte Unterschied der natürlichen und der willkürlichen Zeichen wird im Dritten Teil zu einem zweiten Ausgangspunkt für die Vergleichung der verschiedenen Kunstgattungen untereinander genommen.

Natürliche Zeichen heißen diejenigen, die den Sinnen unmittelbar verständlich sind, willkürliche diejenigen, die erst nach Erkenntnis des ihnen beigelegten Sinnes verständlich werden. Jene sind den bildenden Künsten und der Musik, diese der Dichtung eigentümlich. Doch kommen in diesen beiden Kunstbereichen Übergänge von der einen zur anderen Zeichenart vor.

XLVIII—XLIX.

Im vollen Sinn natürlich sind die Zeichen in der Malerei nur da, wo die Gestalten in Lebensgröße gehalten sind. Bei der Absicht, das Erhabene darzustellen, versagen die natürlichen Zeichen der Malerei, da es nie auch nur annähernd in seiner wirklichen Größe wiedergegeben werden kann. Das Schwindelerregende einer ungeheuren Tiefe vermöge der Maler

nicht hervorzurufen. Zuzugeben sei, daß der Landschaftsmaler durch die Maßverhältnisse der Staffage den Größeneindruck der Naturformen steigern kann (vgl. Nachlaß, Blümner S. 212).

Soviel ist von vornherein ausgemacht: von da an, wo das räumlich Erhabene sich dem Auge entzieht und nur der Phantasie und der Idee noch die Annäherung gestattet, hört die Darstellbarkeit für den bildenden Künstler gänzlich auf. Das Unendliche ist ihm verschlossen, hier herrscht der Dichter allein. Im übrigen gilt: je weiter sich Gegenstände in ihrer Größe diesem für den Maler unüberwindbaren Punkte nähern, um so schwieriger wird für ihn ihre Bewältigung.

Das unendlich Kleine andererseits ist ebensowenig für den Maler darstellbar als das unendlich Große, und auch hier nimmt die Schwierigkeit für ihn zu, je mehr er sich dem, was dem Auge entrückt bleibt, nähern will. Im Miniaturbild ist ihm seine Grenze durch die Deutlichkeit fürs Auge gezogen. Für den Dichter gibt es auch nach der Seite des Kleinen hin keine Grenzen, als die des menschlichen Ideenvermögens.

Gewiß behält Lessing Recht, wenn er an dem letztgenannten Orte behauptet, Gestalten in natürlicher Größe seien im Gemälde der stärksten Wirkung fähig; wenn jedoch eine Verringerung der Maße der Illusion einen wirklichen Eintrag täte, dann stünde es übel mit so ziemlich allen Gemälden.

L.

Die Zeichen der Poesie können in natürliche übergehen. Die nähere Nachweisung hierüber bietet ein Sonderblatt aus dem Nachlaß (Blümner S. 214). Es gehört hierhin zunächst die Onomatopöie oder Lautmalerei samt den Interjektionen. Erstere wirkt der Musik ähnlich durch die Art der Tonfolge und -Farbe, letztere haben bei ihrer verhältnismäßigen Übereinstimmung in allen Sprachen die Beschaffenheit von Naturlauten. Sodann ist der Sprechende imstande, durch sein Tempo den rascheren oder langsameren Verlauf, und durch den Ton seiner Stimme den Charakter der geschilderten Vorgänge kenntlich zu machen. Nimmt man Rhythmus und Metrum hinzu, so hat man mit diesem allem den Inbegriff dessen, was die

Sprache dem Gehör für sich allein zu bieten vermag, das, was mit der Melodie zusammen beim Lied die Weise heißt. Ferner ist es möglich, durch die Reihenfolge, die man den Wörtern gibt, die entsprechende Reihenfolge der Dinge selbst zur Vorstellung zu bringen. Leider fehlen hier die von Lessing beabsichtigten Beispiele, so daß man auf eigene Ergänzung sich angewiesen sieht. In „Wanderers Nachtlied" wandelt sich uns die Aufeinanderfolge von Gipfeln, Wipfeln, Vögelein im Walde, Ruhestätte für uns, zu einem Herabschweben von der Höhe zur Tiefe. Jam galeam Pallas et aegida Currusque et rabiem parat (Hor. Od. I, 15) malt, wie Athene eins nach dem andern zur Vorbereitung auf den Krieg tut. In dem berühmten Abiit, excessit, evasit, erupit (Cic. in Cat. II, 1) spiegelt sich die in kurzen Abständen zunehmende Beschleunigung, mit der Catilina sich entfernt hat. Endlich nähert die Sprache durch Verwendung von Bildern und Gleichnissen ihre Zeichen dem Werte von natürlichen an.

LI—LII.

Die Malerei ist eingeschränkter in der Verwenduug willkürlicher Zeichen, als die Poesie in der Fähigkeit, die ihrigen mit der Wirkung von natürlichen auszustatten. Die Allegorie ist und bleibt eine Aushilfe für die Malerei, wie in Abschnitt X dargetan. Sie leistet vielfach der Kunst Vorteile, um dem Naturalismus zu steuern und ein Kunstwerk auf durchgeistigter, idealer Höhe zu halten, sie darf aber nicht zu einer Art fortlaufender Begleitschrift ausarten. „Je mehr sich die Malerei von den natürlichen Zeichen entfernt oder die natürlichen mit willkürlichen vermischt, desto mehr entfernt sie sich von ihrer Vollkommenheit: wie hingegen die Poesie sich um so mehr ihrer Vollkommenheit nähert, je mehr sie ihre willkürlichen Zeichen den natürlichen näher bringt". (Brief an Nicolai 26. 5. 1769.)

LIII—LIV.

Wir haben hier die Abschnitte erreicht, in denen Lessing an die bedeutsamste unter allen Fragen nach dem Verhältnisse der Kunstgattungen zueinander, an die Frage nach der Ver-

bindung der Künste zu gemeinsamen Leistungen, herantritt. Leider enthält Lessings Hinterlassenschaft keine Aufzeichnungen, die seine Gedanken hierüber in voller Ausführlichkeit mitteilten. Doch setzt immerhin auch das wenige, was im Nachlaß zum Laokoon an dieser Stelle und in einem Begleitstück (Blümner S. 237) vorliegt, uns in den Stand, die Grundgedanken zu erkennen.

Poesie und Musik sind nach der Art ihrer Zeichen zu einer so engen Vereinigung befähigt und berufen, „daß die Natur selbst sie nicht sowohl zur Verbindung, als vielmehr zu einer und ebenderselben Kunst bestimmt zu haben scheint“. Beide bedienen sich aufeinanderfolgender hörbarer Zeichen, die eine willkürlicher, die andere natürlicher, die gleichzeitig miteinander ins Ohr eingehen. Beim Gesang kommt noch hinzu, daß die Zeichen der Poesie und Musik durch ein und dasselbe Organ hervorgebracht werden. In der Tat ist ja Singen und Sagen bei den Völkern in ihrer Jugendzeit etwas völlig Einheitliches, und bezeichnete ἀοιδός, vates, Spielmann den Dichter und Sänger zugleich. Weniger vollkommner, aber doch enger Vereinigung fähig sind außerdem, wenn auch untereinander in absteigendem Grade, Musik und Tanzkunst — Zeichen aufeinanderfolgend und natürlich, dort hörbar, hier sichtbar —, Poesie und Tanzkunst — Zeichen aufeinanderfolgend, dort willkürlich und hörbar, hier natürlich und sichtbar —, Musik, Poesie und Tanzkunst zu dreien vereint.

Die Vereinigung von Musik und Tanzkunst hat sogar vor der von Poesie und Musik in einer Beziehung noch etwas voraus. Hier ist eine ungleiche, dort eine gleiche Zeitdauer der Zeichen. Ton und Tanzbewegung erfordern die gleiche Zeitlänge. Die mit dem Gedanken enteilenwollende Sprache muß dagegen der langsamer sich zum Ausdruck bringenden Tonsprache zuliebe bei gemeinsamer Kunstleistung ihr natürliches Tempo verlangsamen. Je kürzer die sprachlichen Ausdrucksformen sind, desto schwerer wird dies.

Zu den vollkommenen Verbindungen zählte schließlich noch die Pantomime der Alten als eine Vereinigung aufeinanderfolgender sichtbarer Zeichen natürlicher und willkürlicher Art.

Denn man hat zu der Annahme Grund, daß sie sich neben ihrer ganz allgemein verständlichen Zeichensprache nicht nur verschiedener übereinkunftsmäßiger Ausdrucksmittel bediente, sondern sogar Lieder ohne Worte vortrug.

Eine weniger enge Verbindung als die angegebenen Arten können willkürliche aufeinanderfolgende Zeichen mit nebeneinander geordneten natürlichen Zeichen eingehen. Dies trifft auf das Verhältnis von Poesie und Malerei zu. Illustrationen und Dekorationen rechnen hierher.

Wie, wenn nun ein Kunstwerk geschaffen wird, das auf der Verbindung aller Künste zu einem einheitlichen Ganzen beruht!

Soll es ein Höchstes in der Kunst darstellen, dann muß die inhalt- und umfangreichste unter den Künsten, die Dichtung, und aus ihrem Umkreise wieder die vornehmste, das Drama, im Mittelpunkt stehen. Der ganze Laokoon lehrt, daß die Dichtung die anderen Künste an Ausdehnung und Reichhaltigkeit ihres Darstellungsbereiches mehr oder weniger weit hinter sich zurückläßt. „Die höchste Gattung der Poesie ist die, welche die willkürlichen Zeichen gänzlich zu natürlichen Zeichen macht. Das ist aber die dramatische; denn in dieser hören die Worte auf, willkürliche Zeichen zu sein und werden natürliche Zeichen willkürlicher Dinge" (Brief an Nicolai 26. 5. 1769).

Diese Umwandlung geschieht durch die Schauspielkunst, eine Malerei mit zeitlich fortschreitenden, die Sprache begleitenden Zeichen.

Musik und Tanz vereinigten sich im Drama der Alten, in seinen Chören, aufs engste mit der Dichtung. Die Malerei wirkte in der szenischen Ausstattung mit der Schauspielkunst zusammen. Baukunst und Bildnerei schufen den prächtigen Rahmen für das Ganze.

So kam das alte Drama dem Ideal eines Gesamtkunstwerks nahe.

Das Schauspiel der neueren Zeiten hat der organischen Verbindung mit Musik und Tanz entsagt. Letzterer ist im Ballet zur Selbständigkeit gelangt. In der Oper mußte sich die Dichtung zu Lessings Zeit hauptsächlich noch mit einer

dienenden Stellung begnügen. In einer seiner Anmerkungen zu dem ihm und Nicolai in der Handschrift zugesandten ersten ausgearbeiteten Entwurf zum Laokoon tadelt Mendelssohn die neuere Musik, „daß ihre Künsteleien sich mit keiner wohlklingenden Poesie vertragen" (Nachlaß, Blümner S. 195). Lessing verkennt nicht, daß das Auseinandergehen der im alten Drama verbundenen Künste eine Notwendigkeit gewesen und für die Fortentwicklung jeder einzelnen Vorteile gewährt hat. Die Art aber, wie dann wieder in der Oper die Poesie der Musik beigesellt worden ist, hält auch er ihrer nicht für würdig. Ihr Überwiegen im Rezitativ biete dafür kein genügendes Gegengewicht.

Als eine Aufgabe für die Zukunft stellt er es hin, Musikdramen zu schaffen, in denen die Dichtung die führende, die Musik die helfende, ihre Eigenart dabei sich jedoch frei wahrende Kunst ist.

Ein Blick auf die seitherige Ausbildung der Spieloper und des ernsten Musikdramas lehrt, wie sich die Entwicklung ganz in der von Lessing gewünschten Weise tatsächlich vollzogen hat.

LV—LVI.

Eine doppelte Mahnung an die Künstler sollte den Beschluß bilden.

Das einzig Unentbehrliche in der Malerei ist die Zeichnung, sie soll daher auch das Wichtigste bleiben und durch koloristische Bestrebungen nicht beeinträchtigt werden. Sonst dürfte die Frage entstehen, „ob es nicht zu wünschen wäre, die Kunst mit Ölfarben zu malen, möchte gar nicht sein erfunden worden" (Nachlaß, Blümner S. 253).

Fürs andere hatte sich Lessing ursprünglich als Schlußwort die später teilweise in Abschnitt XI herübergenommene „Ermunterung" vorbehalten, „die bildenden Künstler aus den alten Zeiten zurückzurufen und sie mit Begebenheiten unserer itzigen Zeit zu beschäftigen".

In wie reichem Maße hat sich doch seitdem auch dieser Wunsch erfüllt! Das Menschenleben ist voller geworden, Kunst und Dichtung haben es entschlossen gepackt und das Interesse an ihren Werken damit gesteigert.

Der Gedankengang im Laokoon nach dem Ergebnis der Prüfung.

Erster Teil.

I. Ein Schmerzensschrei steht nicht notwendig in Widerspruch mit der Natur des Helden. *Doch haben die Künstler des Laokoon den Schmerzensausdruck mit Rücksicht auf die Erweckung des Eindrucks von Seelengröfse gemildert.**)

II. Daß aber zugleich auch die Rücksicht auf die Formenschönheit die Künstler hierzu veranlaßt hat, findet seine Beglaubigung in den *bei Alten und Neueren hierin übereinstimmenden Meisterwerken des idealen Stils.*

III. Unabhängig von dem Gesetz der Formenschönheit legt die Gebundenheit der Kunst an einen einzelnen Augenblick ihr Beschränkungen auf. Sie muß den für die Phantasie fruchtbarsten Augenblick wählen. *Ein solcher kann auch der Höhepunkt eines Leidens sein.* Der Kunst bleibt das Transitorische versagt. *Dies Transitorische ist fürs erste eine unser Sehvermögen übersteigende Geschwindigkeit eines Dinges und fürs andere etwas ganz gelegentlich einmal von der gewohnten Erscheinungsweise einer Person oder Sache völlig Abweichendes.*

IV. Der Dichter ist nicht an den einzelnen Augenblick gebunden und daher den hieraus folgenden Beschränkungen nicht unterworfen. Sophokles durfte die Schmerzensausbrüche Philoktets zur Erhöhung des Mitgefühls mit dem Leidenden verwenden, da er ihn fortdauernd in seiner vollen Heldengröße zeigt.

V.—VI. Gesetzt, die Künstler des Laokoon hätten Virgils Darstellung vor Augen gehabt, so ergäbe sich auch daraus die größere Freiheit des Dichters. Denn die vorhandenen Abweichungen ließen sich nur aus dem enger bindenden Gesetz der Kunst erklären. Weshalb hingegen bei der gegenteiligen Annahme der Dichter offenbare Schönheiten des Kunstwerks übergangen haben sollte, deren Übernahme die weiteren Grenzen seiner Kunst ihm gestattet hätten, bliebe unerfindlich.

VII. Es ist überhaupt unstatthaft, wo Ähnlichkeiten

*) *Schrägschrift* bezeichnet die Abänderungen.

zwischen beiden obwalten, eine Abhängigkeit der Dichtung vom Kunstwerk als Regel vorauszusetzen.

VIII. Verschiedenheiten zwischen der künstlerischen und der dichterischen Auffassung der nämlichen Gegenstände, die sonst der Erklärung Schwierigkeiten bereiten, werden oft sogleich verständlich, wenn der weitere Umfang des dichterischen Darstellungsvermögens in Anschlag gebracht wird. Der Dichter kann eine Venus auch einmal als Furie darstellen, es genügt, wenn er sie zuvor als Venus eingeführt hat. Der Künstler vermag es nicht, da er diese Vorbedingung nicht erfüllen kann.

IX. Die Kunst ist abhängiger von äußeren Bestimmungsgründen als die Dichtung, z. B. vom Kultus.

X. Die Allegorie ist ein Behelf für die Kunst, den die Dichtung nicht nötig hat, da sie Namen nennen kann.

XI. Für den Maler ist es dringender geboten, als für den Dichter, seine Vorwürfe einem dem Publikum bekannten Stoffkreise zu entnehmen, weil das Unbekannte im Gemälde schwerer verständlich zu machen ist. Homer ist *in Deutschland* noch zu unbekannt.

XII. Dem Maler bereitet die Darstellung der homerischen Götter, wo sie zusammen mit Menschen erscheinen, Schwierigkeiten. Am meisten ist dies der Fall, wo sie nicht von allen gesehen werden sollen. *Die sie verhüllende Wolke ist beim Dichter durchsichtig, beim Maler nicht.*

XIII. Bilder aus Homer, dem Maler zur Ausführung empfohlen, würden im Gemälde von ihrer Zeichnung beim Dichter so erheblich abweichen, daß man sich aus den Gemälden keine Vorstellung von der Art der dichterischen Schilderung zu machen wüßte; ein Beweis von der wesentlichen Verschiedenheit dichterischer und künstlerischer Gemälde.

XIV. Eine gemäldereiche Dichtung kann unergibig für den Maler bleiben, die schlichteste Erzählung sehr ergibig für ihn sich erweisen.

XV. Der Grund hiervon liegt darin, daß der Maler nicht wie der Dichter imstande ist, Vorgänge darzustellen, die über einen einzelnen Zeitpunkt hinaus sich erstrecken.

XVI. Deduktiv lassen sich aus der Verschiedenheit der

von der Malerei und von der Dichtung verwendeten Zeichen die Sätze ableiten:

Das Körperliche ist der eigentliche Gegenstand der Malerei.

Das *Geistige* ist der eigentliche Gegenstand der Poesie.

Meistens erzählt Homer Begebenheiten. Auch die Schilderungen von Zuständlichem, die bei ihm nicht fehlen, durchflicht er mit Vorgängen. *Der Grund hierfür liegt in der allgemeinen Hauptaufgabe der Dichtkunst, das Menschenleben darzustellen, und in der besonderen Eigenschaft des Epos als erzählender Dichtgattung.*

XVII. Das Sinnlich-Sichtbare ist nicht das eigentliche Gebiet des Dichters, es darzustellen ihm nicht die Hauptsache. *Die Möglichkeit, das Sinnlich-Sichtbare durch die Sprache eindrucksvoll zu vergegenwärtigen, hängt davon ab, inwieweit Erinnerungsbilder davon vorhanden sind.*

XVIII—XIX. Indem uns Homer zu Zuschauern macht, wie Hephästos den Schild für Achilles schmiedet, *werden wir zu Anteilnehmern an dem Eifer des gemütreichen Altmeisters der Kunst, der, das Herz voll Dankbarkeit für seine Lebensretterin Thetis und von dem Wunsche beseelt, ihrem Sohne Achilles Freude zu bereiten, sein ganzes göttliches Können aufbietet, um ein noch nie gesehenes Wunderwerk zu schaffen, das in ernsten und heiteren Bildern das Spiel des Lebens freundlich vor Augen führte.*

XX—XXII. In der Macht, den Genuß sichtbarer Formenschönheit durch unmittelbare Darstellung zu bewirken, bleibt der Dichter hinter dem Künstler notwendig zurück. Erinnerungsbilder können hier am wenigsten die Gegenwart ersetzen. Doch bieten sich dem Dichter zwei Mittel, mit dem Künstler auch auf diesem seinem eigensten Gebiet den Wettkampf aufzunehmen, das eine, Schönheit aus ihrer Wirkung auf die Beteiligten zur Empfindung zu bringen, und das andere, Schönheit mit Anmut der Bewegungen zu vertauschen.

Homer ist ein Lehrer für den Maler, aber nicht vornehmlich dadurch, daß er ihm eine Reihe von Vorlagen zur Nachbildung darbietet, sondern durch die Art, wie sich in seinem Auge und Geiste die Welt malt.

XXIII—XXV. Häßliches und gar erst Ekelhaftes gehört an und für sich nicht in die Welt des Schönen. Als Beimischung kann es indessen gelegentlich Brauchbarkeit für die Kunst gewinnen, für die Dichtung in weiterem Umfang als für die bildende Kunst.

XXVI—XXIX. Über die Entstehungszeit der Laokoongruppe. Anderweitige archäologische, ursprünglich für einen Anhang hinter dem Dritten Teil bestimmte Untersuchungen.

Zweiter Teil.

XXX—XXXIII. Bestimmung des Schönheitsideals in der bildenden Kunst. Die Arten der Malerei und ihre Wertunterschiede.

XXXIV. Bestimmung des Schönheitsideals in der Dichtung.

XXXV—XLII. Homer und Milton als Typen einer verschiedenen dichterischen Darstellungsweise.

XLIII. Es gibt ein der Malerei und Poesie gemeinsames Gebiet. Dahin gehören Geschehnisse, an denen mehrere Personen zugleich beteiligt sind. Die Malerei hat hier den Vorteil der Wirkung des Ganzen voraus, die Dichtung ist ihr dagegen in der Wirkung der einzelnen Züge überlegen, da diese hier zeitlich einer auf den andern folgen.

XLIV—XLVI. Größenverhältnisse vermag der Dichter durch Bewegungsvorgänge wiederzugeben. In der Fähigkeit, von der Schnelligkeit einen Begriff zu geben, bleibt der Maler hinter dem Dichter zurück.

Dritter Teil.

XLVII. Neben ihrer Einteilung nach der Ordnung untereinander und dem beteiligten Sinnesorgan zerfallen die Zeichen der Künste in natürliche und willkürliche.

XLVIII—XLIX. Die natürlichen Zeichen der Kunst besitzen verschiedene Stärkegrade, je nach ihrem Größenverhältnis zur Wirklichkeit. *Sie erleiden eine zunehmende Abschwächung nach den Seiten des unendlich Grofsen und des unendlich Kleinen hin.*

L. Die Dichtung ist imstande, auf verschiedene Art die

Wirkung ihrer willkürlichen Zeichen zu der von natürlichen zu erhöhen.

LI—LII. Die Malerei ist eingeschränkter in der Verwendung willkürlicher Zeichen, als die Dichtung in der ebenerwähnten Fähigkeit.

LIII—LIV. Vom Zusammenwirken der Künste. Das Gesamtkunstwerk mit dem Drama im Mittelpunkt.

LV—LVI. Richtpunkte für das Fortschreiten der Kunst: Behandlung der Zeichnung als das Wesentlichste und Entnahme von Stoffen aus der Gegenwart.

Der Dichtung Eigenart und Bedeutung in der Reihe der Künste wollte Lessing erweisen.

Wo gäbe es eine frühere Schrift über diesen Gegenstand, nach welcher der Laokoon überflüssig gewesen wäre, wo eine spätere, die seinen Reingehalt entwertet hätte? Sein Gedankengefüge als Ganzes bewährt sich als so sicher begründet und festverbunden, daß man im einzelnen manches, was der Abänderung bedürftig erscheint, durch anderes ersetzen kann, ohne daß dadurch die Hauptergebnisse des Werkes an ihrer Wahrheit irgendeine Einbuße erführen. Im Gegenteil, sie treten damit vielfach erst in ihr volles Licht. Je anhaltender man sich mit dem Laokoon beschäftigt und je tiefer man in ihn eindringt, desto mehr erkennt man den Reichtum und Wert seines Gedankeninhalts. Und darüber noch weit hinaus, das Mitdenken dieser Lessinggedanken wirkt fort und fort wie ein Hebelwerk, das die eigene Gedankentätigkeit aufs mannigfaltigste in energische Bewegung versetzt und dabei zugleich in feste Bahnen weist. Jede erneute Lektüre des Laokoon mehrt den Genuß und erhöht den Gewinn.

Und daran hat auch die Form des Ganzen ihren beträchtlichen Anteil. Halb scherzend bezeichnet sich der Verfasser als einen Spaziergänger, als ob es ihm auf einen bestimmten Weg nicht angekommen wäre. Ja, während wir so in seiner Begleitung die Gefilde durchwandern, durch die er uns führt, möchte es uns wohl dünken, wir lustwandelten nur mit ihm und